

O que podem as imagens do mural “Do Orum ao Aiye”?

Maria Emilia Sardelich¹

Ingrid Ferreira dos Santos²

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre os possíveis poderes das imagens a partir do mural *Do Orum ao Aiye: Afrika Elementar*, produzido pelos artistas Nathê Ferreira, Adelson Boris e Emerson Crazy, na cidade do Recife, Pernambuco, Brasil, em 2021. Tem por objetivo investigar os potenciais discursivos dessa produção artística como gesto de resistência cultural contra um regime racializado de representação. A revisão bibliográfica se fundamenta nos estudos da Cultura Visual em diálogo com o pensamento de Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) e Sandra Benites. Conclui que as imagens pensadas a partir da contracolonização podem confluir com os diversos na interlocução de passado e futuro de um saber circular, germinante de confiança e reconhecimento no cuidado da ancestralidade.

Palavras-Chave: Cultura Visual; Contracolonização; Regime racializado de representação; Visualidades. Contra-visualidades.

1. Introdução

É bem provável que a atividade gerada pelas 500 horas de vídeo carregadas por minuto somente na plataforma online YouTube, em junho de 2022³, que perfazem 30.000 horas por minuto ou o equivalente a 720.000 horas diárias, não tenham sido sequer imaginadas pelo ativista situacionista francês Guy Debord (1931-1994), porém indicam “[...]uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 2005, p. 9).

O adensamento de imagens no cotidiano dos bilhões de usuários das mídias sociais em meados da segunda década do século XXI é tal que alguns autores, como Alberto Klein (Klein, 2021), denominam de “devoração” a estratégia de sobrevivência do indivíduo contemporâneo diante da excessiva e invasiva oferta desses artefatos no dia-a-dia. A devoração, o consumo obsessivo de imagens midiáticas, reduzindo-as a superfícies sem sentido, seria um entre os vários modos de lidar com o insano fluxo imagético contemporâneo, que pode ser entendido como uma espécie de vingança contra a própria imagem, dada a virulência da “[...]digitalização do mundo que transfigura tudo em imagem. Só com muita gula pode-se caminhar por esses espaços” (Klein, 2021, p. 115).

¹ Doutora em Educação, Professora Associada Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – emisardelich@gmail.com - ID 0000-0001-8134-8807 - <http://lattes.cnpq.br/8436767321723519> -

² Mestranda em Artes Visuais Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE – Bolsista CAPES - ingridsantos8268@gmail.com - ID 0009-0006-9119-7006 - <http://lattes.cnpq.br/2044524715544768>

³ Estatísticas da plataforma global de dados e inteligência empresarial estabelecida na Alemanha em 2007, Statista - @statista – Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/259477/hours-of-video-uploaded-to-youtube-every-minute/> Acesso em: 15 dez. 2024.

Em meio a devoração de um desenfreado fluxo imagético restaria algum poder às imagens de um mural urbano pintado em um túnel de passagem viária? Esse questionamento deflagrou a reflexão que apresentamos sobre os possíveis poderes das imagens a partir do mural urbano “*Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*”, produzido pelos artistas pernambucanos Nathê Ferreira, Adelson Boris e Emerson Crazy, na cidade do Recife, Pernambuco, Brasil, em 2021. A reflexão tem por objetivo investigar potenciais discursivos dessa produção artística como gesto de resistência cultural contra um regime racializado de representação. A revisão bibliográfica se fundamenta no campo de estudos da Cultura Visual em diálogo com o pensamento de Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) e Sandra Benites (Porto Lindo, 1975) compreendido como olhares da contracolônização. Para tanto, organizamos a argumentação do seguinte modo: inicialmente uma discussão sobre o campo de estudo da Cultura Visual e os conceitos de visualidade e contravisualidades. Na sequência ponderações de olhares outros para a análise das imagens do mural.

2. Poderes e quereres das imagens

A onipresença e hipertrofia da imagem no mundo contemporâneo tem atraído diferentes áreas do conhecimento para o seu estudo e cada uma dessas tem tratado a questão de uma determinada perspectiva, porém desde a década de 1980 vem se configurando um campo de estudo que emerge entre as fronteiras das Artes e Ciências Humanas denominado de Cultura Visual. Esse campo tornou-se objeto de devoção acadêmica nos Estados Unidos, com a organização de Programas de Doutorado na Universidade de Rochester, em 1989, com professores dos Departamentos de Arte e História da Arte; o da Universidade de Chicago, em 1993, no Departamento de Língua Inglesa e Literatura; o da Universidade da Califórnia, em 1998, com professores dos Departamentos de História da Arte e Estudos de Cinema e Mídia, entre outros.

No Brasil, a Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2003, organizou o primeiro Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, porém, em 2010, a denominação do programa foi modificada para Arte e Cultura Visual - Mestrado e Doutorado (PPGACV). Um primeiro levantamento bibliográfico das dissertações e teses defendidas nos Programas de Pós-graduação do Brasil, entre os anos de 2005 e 2015, constatou que as áreas de conhecimento com maior quantitativo de dissertações e teses referentes ao campo da Cultura Visual são as áreas de: Artes, Comunicação, Letras e Educação, o que identifica certa proximidade na construção

do campo entre o Brasil e os Estados Unidos, que organizaram seus programas de pós-graduação agrupando docentes das áreas de Artes, Letras e Literatura, Estudos de Comunicação entre outros (Sardelich, Garcia, Alves, 2016).

William John Thomas Mitchell é um dos pesquisadores estadunidenses que considera as perguntas em torno das imagens, tanto no campo da Cultura Visual quanto no da História da Arte, como interpretativas e retóricas (Mitchell, 2015). O autor admite a grande variedade de coisas denominadas como imagens, que abarcam desde os sonhos, alucinações, aos mapas, diagramas, fotografias, radiografias, holografias sintéticas e um longo etc., o que não significa que todas essas coisas tenham algo em comum.

Sobre a tentativa de pensar as imagens como uma família devido à sua variedade, Mitchell (2019) considera que essa opção gera uma árvore genealógica de: imagens mentais, verbais, gráficas, óticas, perceptivas. Conseqüentemente, esse modo de pensar atribui diferentes áreas de estudo para cada uma das ramificações, como: a Psicologia, para as imagens mentais; os Estudos Literários, para as imagens verbais; a Física para as imagens óticas; a História da Arte para as imagens gráficas; a Fisiologia, a Neurologia, a Psicologia, a Física, a História da Arte, os Estudos Literários e muitas outras áreas em colaboração, para as imagens perceptivas que não dariam conta de tão ampla e ambígua discussão em nenhuma das possíveis classificações das imagens. Tal dificuldade se origina na noção de que “[...]a realidade pode ser representada para o entendimento” (Mitchell, 2019, p. 26), o que impregnaria as diversas áreas de estudo pensar a imagem como expressão da vontade do artista, um tipo particular de sinal capaz de veicular “[...]significados ou instrumentos de poder” (Mitchell, 2015, p. 174).

Por essa razão, Mitchell (2015) desloca a pergunta do que podem as imagens pelo que querem, alegando que o trabalho crítico com as imagens poderia admitir a ficção das imagens como capazes de agência, o que levaria a perguntas sobre seus quereres, perguntas que não considerem a agência de sujeitos soberanos ou desencarnados, mas sim a agência de subalternos marcados pelos estigmas da diferença que:

[...]funcionam tanto como *mediuns* quanto como bodes expiatórios no campo social da visualidade humana. É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros (Mitchell, 2015, p. 185).

Maria Emília Sardelich (Sardelich, 2006) discorre sobre a tradição disciplinar da História da Arte europeia e suas tentativas de universalizar as noções em torno do ato de ver que se vale da escola e do museu como lugares disciplinadores da visão, para que se veja o que

deve ser visto. Essa noção disciplinada e disciplinadora em torno do ato de ver não se pergunta sobre os efeitos do que é visto produz em quem vê. A autora sustenta que o campo da Cultura Visual se diferencia do campo da História da Arte por compreender que a visão não é um dado natural e, também, questionar a universalidade da experiência visual admitindo a especificidade cultural dos modos de ver em tempos e espaços que devem ser contextualizados. Por essa razão, afirma que:

[...] trabalhar com visualidades, com os modos de (não)ver o mundo, a si e a alteridade, demanda nosso cuidado com as aprendizagens do (não)ver na escola e fora dela, do repertório visual que se constrói, de como esse repertório visual nos posiciona em relação ao gênero/raça/classe/sexualidade, como busca fixar significados sobre o que podemos pensar sobre nós e também em desarranjar, desordenar visualidades hegemônicas com modos outros de ver, com contravisualidades (Sardelich, 2022, p. 68).

É a partir desse entendimento de agência das imagens como o possível desarranjo de visualidades hegemônicas que consideramos o pensamento de autoras e autores que, em geral, não estão incluídos no campo da Cultura Visual e apresentaremos a seguir.

3. Olhares outros

O Coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (CMCD) agrega pesquisadores de diferentes áreas que se identificam como latino-americanos, tais como o peruano Aníbal Quijano (1928-2018), a argentina Zulma Palermo (Palermo, 2009), o colombiano Adolfo Albán Achinte (Achinte, 2009), entre muitos outros que se posicionam por um pensamento outro a partir do conceito de colonialidade do poder, categoria proposta por Quijano (2005). No “sistema mundo moderno/colonial” (Quijano, 2005) a raça e a identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica das populações que, com o tempo, foi codificada nos traços fenotípicos dos colonizados como cor, assumidos como característica emblemática da categoria racial. O processo de dominação colonial não finaliza com a independência das colônias, mas se perpetua na colonialidade do poder, esse padrão racializado de relações de poder.

Palermo (2009) afirma que a construção da colonialidade no campo das artes tem negado todas as formas de vida e de produção das culturas autóctones do continente americano, buscando apagar seus modos de olhar, de aprender e usar materiais próprios dessas culturas, legitimando, apenas, o olhar, os instrumentos e os materiais do colonizador. Um projeto decolonial nas artes procura distanciar-se, desprender-se das hierarquias impostas pela estética eu-

rocêntrica. Nessa mesma linha de pensamento, Achinte (2009) considera que a produção artística e cultural das comunidades estigmatizadas, folclorizadas, interpelam e questionam as narrativas de exclusão e marginalização impostas pela colonialidade do poder. Essas comunidades estão produzindo uma narrativa a partir da diferença colonial, fazendo ver a naturalização da discriminação racial, étnica e cultural em suas manifestações artísticas.

Buscando olhares outros para as imagens, encontramos no Brasil o pensamento do líder e ativista quilombola Antônio Bispo dos Santos (1959-2023), o Nêgo Bispo, e a noção de contracolônização:

Desde o início da colonização, de 1500 a 1888, o povo africano era tido e tratado como escravo, e o que ele pensava e falava não entrou no pensamento brasileiro. De 1888 a 1988, nossas expressões culturais, a capoeira, o samba, continuaram a ser tidas como crime. Isso é o colonialismo. Colonizar é subjugar, humilhar, destruir ou escravizar trajetórias de um povo que tem uma matriz cultural, uma matriz original diferente da sua. E o que é contracolônizar? É reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos! Só pode reeditar a trajetória do povo quilombola quem pensa na circularidade e através da cosmovisão politeísta (Bispo, 2018a, p. 51).

Nêgo Bispo (2018a) afirma que são os quilombolas e indígenas, os povos “afro-pindorâmicos”, de acordo com seu entendimento para referir-se aos descendentes dos povos africanos trazidos ao continente pelo processo de escravização e os pindorâmicos, os originários do continente, que estão discutindo a contracolônização, não a Universidade, pois a Universidade se propõe a ensinar e não a aprender o que não sabe, como, por exemplo, as línguas indígenas, a arquitetura indígena, porém

[...] no dia em que eles [a Universidade] se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolônização (Bispo, 2018a, p. 51).

O autor percebe uma diferença entre o “pensamento orgânico” dos povos afro-pindorâmicos e o “pensamento sintético” da Universidade. O pensamento orgânico se constitui no desenvolvimento do ser, na experiência afro-pindorâmica, e o sintético seria o saber da Universidade que se constitui no ter, na mercadoria. Aceitando o desafio de confluir nessa contracolônização, mesmo que nos encontremos na Universidade, buscamos aprender a partir de matrizes culturais outras, matrizes de quem “[...]viveu sempre nas fronteiras, e quem vive em fronteira é fronteira” (Bispo, 2018b. p. 112), ponderando com olhares outros os “[...]impactos que as imagens provocam na trajetória dos povos e comunidades tradicionais” (Bispo, 2018b. p. 112).

Nêgo Bispo (2018b) relata sobre a falta de artefatos visuais, de retratos pessoais, na sua infância e sobre como as imagens, para as comunidades tradicionais, atuam tanto para a defesa quanto para o ataque pois “Elas atuam levantando a nossa autoestima, mas atuam também tentando nos anular, nos negar” (Bispo, 2018b. p. 112). Sobre a violência da negação colonial refere-se às imagens produzidas pelas regiões Sul e Sudeste do Brasil que representam o Nordeste como imagens

[...]relacionadas com a morte. E outras imagens também, que foram e são muito usadas de forma muito violenta, vamos dizer assim, para tentar nos anular. Um exemplo dessa violência são as imagens referentes aos nossos cabelos. Essas são muito fortes. Desde a infância ouvia que meus cabelos pareciam com pimenta do reino, bosta-de-rolinha ou mesmo com arame farpado, e por aí vai. Tudo quanto era coisa enrolada e rústica foi usado para fazer referência a meus cabelos. Isso tudo para dizer que meus cabelos eram feios. Esse tipo de ataque é algo muito forte quando atua na autoestima de um povo (Bispo, 2018b. p. 112).

Nêgo Bispo percebe diferenças entre o modo de pensar circular, de começo-meio-começo das comunidades tradicionais, que elaboram o pensamento a partir de uma cosmovisão politeísta, do modo linear da visão euro-cristã colonialista:

[...]que tem uma cosmovisão monoteísta, baseada no cristianismo. Enxerga na verticalidade, na linearidade, tudo para ele tem que ser nivelado. O euro-cristão monoteísta só vê Deus quando olha para cima. Ou melhor, ele tenta ver Deus olhando para cima; não conseguem ver olhando para baixo. Está olhando para frente ou para cima, não faz o movimento circular. E isso produz imagens de uma forma fantástica; em todo processo colonialista as imagens sempre foram usadas como uma linguagem poderosa, até porque elas são o que mais se aproxima de uma linguagem universal. Além do mais, esse povo colonialista usa a imagem para negar, subjugar ou para punir. Nós, ao contrário, usamos as imagens ou para elevar, engrandecer, enaltecer ou, no mínimo, que também é o máximo, para resolver. Usamos as imagens de maneira resolutiva (Bispo, 2018b. p. 113).

Em relação ao uso das imagens de maneira resolutiva, o autor esclarece que:

[...]a nossa luta é para usar nossa capacidade de interpretar as imagens como instrumento de poder; compreendo esse poder como a pressão que uma imagem exerce contra a outra. A partir disso, quero dizer que vim aqui trazer uma perspectiva contracolonialista e fazer um diálogo entre pessoas que queiram, através das imagens, de todas as formas de linguagem, avançar no poder da participação para humanidade (Bispo, 2018b. p. 118).

Confluindo na circularidade desses saberes, a antropóloga, ativista e curadora indígena do povo Guarani Nhandewa, Sandra Benites (Porto Lindo, MS, 1975), vem dando a conhecer o pensamento guarani em relação às visualidades, indicando que na língua Guaraní há uma palavra para o que a concepção eurocêntrica denomina imagem:

[...] *ta'anga*, palavra que significa ‘algo capturado’ e que, por isso, se tornou uma imagem que não é verdadeira, que não é a coisa em si. Uma fotografia ou uma figura desenhada podem ser *ta'anga*. Temos também *nera'anga*, que designa uma coisa que já não é mais, como se fosse uma sombra ou uma réplica – imagens suas que não são você de verdade. *Nera'anga* pode ser um reflexo, uma fotografia ou um desenho, produzidos sem a presença da pessoa retratada. Por isso, indica uma coisa que não

tem mais relação com o que é representado. *Ta'anga* e *nera'anga* têm essa ideia de uma imagem esvaziada de verdade. Nós pensamos que produzir uma imagem pode ser esvaziar alguém (Benites, 2023a, s. p.).

A autora observa que os povos Guarani possuem uma percepção de que a imagem de uma pessoa pode ser roubada pelo desejo de outrem ser tal pessoa. Mesmo que a feitura de uma fotografia possa conter o perigo de tomar o lugar da pessoa representada, Benites (2023a) reconhece que, atualmente, para os povos indígenas, uma imagem capturada pode ser utilizada como prova, como denúncia.

Esses dois termos, *ta'anga* e *nera'anga*, vêm de *a'angá*, que, por sua vez, vem de *angue*, que quer dizer 'alma que já não existe'. Para nós, *angue* é como se fosse seu rastro. Não é mais você. Pode ser algo que você deixou ou algo que vem do lugar onde você viveu. Mas é só um vestígio de sua presença, e não o seu espírito. Para os Guarani, espírito e alma não são a mesma coisa. O espírito, *inhe'~e gue*, é verdadeiro, é um ser que pode existir até mesmo sem um corpo, sem produzir vestígios de sua presença. *Angue* não é o espírito, mas a imagem esvaziada dele. É uma espécie de 'alma', o rastro de uma presença que já não existe – uma presença que pode, inclusive, ser invisível. *Angue* é um tipo de fantasma, sombra, rastro da pessoa. As imagens são formas de fantasmas (Benites, 2023a, s.p.).

Em palavras da autora, os povos Guarani também compartilham do pensamento das comunidades quilombolas de que as imagens podem atuar em defesa como também no ataque aos originários e povos camponeses. Benites (2023a) relata sua passagem como curadora do Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre 2019 e 2022, e os motivos que lhe levaram à sua demissão da instituição, devido ao fato do museu não aceitar expor algumas imagens sob o argumento de que as imagens selecionadas não seriam artísticas. Para a curadora tais imagens não eram:

[...]tão chocantes como, por exemplo, as fotografias que constam no Relatório Figueiredo, um conjunto de imagens horrendas, que documentam os crimes praticados contra os indígenas durante o regime militar. As fotos do relatório são absolutamente chocantes, por revelarem como fomos tratados de modo desumano. Por serem tão traumáticas, não podem ser mostradas em qualquer lugar, então nem mesmo são discutidas. Essas fotografias chocantes não circulam. Dessas imagens, só têm conhecimento as poucas pessoas que fazem pesquisa ou que têm interesse nelas. Por isso é tão importante mostrar imagens das nossas lutas. E, diante da negação, precisamos preparar o território para mostrá-las. Foi o que fizemos no Retomadas: preparamos o terreno com jornais, cartazes, discursos, obras, mostrando não só o contexto das lutas, mas também os modos de circulação das imagens (Benites, 2023a, s.p.).

A curadora afirma que a grande mídia apaga as imagens, realidades e vozes dos povos indígenas e camponeses ao recortar pequenas partes de suas lutas, visibilizando, apenas, os interesses dos grandes grupos econômicos. Considera fundamental que as imagens dos povos indígenas e camponeses sejam exibidas em exposições de arte, pois o processo da colonização anulou várias formas de ser, de existências outras que são impedidas de ocupar seus territórios ancestrais, seus lugares de origem. Defende que a arte tem o papel de

[...]acordar a memória: é uma forma da gente resistir, é o nosso jeito de cada dia. Como eu sou Guarani, acordar a memória para a gente é sempre acordar pela memória – e a gente entende aquela memória como patrimônio, que são os nossos saberes, nossa forma de não perder as coisas que nos fazem. Nossa memória continua nos mantendo e nos movimentando (Benites, 2023b, s. p.).

Benites (2023b) reconhece que o sistema da arte ocidental restringe a presença indígena por conceber arte como uma obra única, de autoria individual, para uma contemplação e gozo estético supostamente desinteressados.

Para pensar o futuro, a gente precisa fazer como se fosse uma peneirada da memória, para que a gente siga com aquilo que é importante para gente e, claro, que a gente também não deixe o que foi ruim. Pois isso serve para a gente criar outros caminhos. Não é que a gente tem que deixar para trás, tem que esquecer tudo, não é isso. Na verdade, a gente precisa, a partir dela [memória], criar outros caminhos para o futuro e não renegar, não reprimir o nosso sentimento (Benites, 2023b, s. p.).

A partir desse entendimento contracolonial sobre as imagens podemos compreender como a colonialidade do poder, esse padrão racializado de relações de poder, também produz um regime de representação do outro, da diferença. Esse regime de representação, de produção de significados, também é codificado a partir desse padrão racializado e como sociedade que se organizou a partir dessa violência e desumanização precisamos

[...] aceitar que nós somos diversos, que o Brasil foi de fato invadido e roubado, deturpado e violentado. O que é preciso, hoje, é entrar em acordo com a nossa memória. Como é que a gente pode caminhar dentro dessa nossa diversidade? Os artistas indígenas estão fazendo a sua parte (Benites, 2023b, s.p.).

4. As imagens do mural Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar

Desde 2012, a Secretaria Executiva de Inovação Urbana da cidade do Recife, em Pernambuco, promove o Programa Colorindo o Recife, uma iniciativa que busca requalificar espaços urbanos por meio do graffiti. No ano de 2021, o programa aprovou a criação de um extenso mural no Túnel da Abolição, situado no bairro da Madalena, com produção dos artistas Adelson Boris, Emerson Crazy e Nathê Ferreira, e apoio da iniciativa privada. Intitulado "*Do Orun ao Aiye: África Elementar*", o mural cobre 550 metros ao longo das duas laterais do túnel.

O Túnel da Abolição leva o mesmo nome do museu localizado na rua que o sobrepõe, popularmente conhecido como Casarão da Madalena. O bairro da Madalena ocupa uma região historicamente vinculada à produção de açúcar durante o período colonial. Originalmente pertencentes a Jerônimo de Albuquerque (Lisboa, 1510 – Olinda, 1584), parte dessas terras foram posteriormente adquiridas por Pedro Afonso Duro (1559-1649), casado com Maria Madalena

Gonçalves, que fundou um próspero engenho de açúcar conhecido como Engenho da Madalena. Hoje o casarão abriga o Museu da Abolição, num contexto de ressignificação dos espaços, o mural que ocupa o túnel traz signos, e narrativas que fazem referência a ancestralidade africana e afro-brasileira.

Do Orum ao Aiye: África elementar foi produzido por três artistas negros, com chancela da Prefeitura da cidade. No mural os artistas escolheram representar os quatro elementos da natureza— terra (*aiye*), fogo (*inã*), ar (*afefe*) e água (*omi*), dividindo-o em quatro painéis, cada um dedicado a um desses elementos. O imaginário que representam suscita memórias que desafiam um sistema racializado de representação, os símbolos e narrativas expressas criam contravisualidades que por sua vez podem despertar reações adversas.

Embora o Túnel da Abolição seja um local de difícil acesso para pedestres, ele integra uma rota de grande circulação viária, permitindo que o mural seja visualizado, em grande parte das vezes, na velocidade de algum transporte. A presença do mural, assim como o alto fluxo que passa por ele pode potencializar sua capacidade de incidir na percepção cotidiana da cidade, fazendo com que fragmentos da ancestralidade dos povos negros se façam presentes e visíveis. Essa presença despertou uma série de ataques, e defesas.

Imagem 1. Nathê Ferreira, *Omi*, 2021, para o Mural *Do Orun ao Aiye: África Elementar*.



Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

O painel *Omi*, água, representa arquétipos femininos, uma sereia, feita por Nathê Ferreira. Essa imagem nos interessa primeiramente por ocupar quase um lado inteiro do túnel, uma sereia gigante que captura com sua calda e mãos embarcações coloniais com certa satisfação

no rosto, o que nos leva a pensar que a sereia estaria dando outro significado àquele símbolo da colonialidade, tantas vezes afirmado em imagens de glória e progresso da civilização ocidental.

Entre fevereiro e julho de 2021, período em que o mural *Do Orun ao Aiye* foi concluído, em um contexto político e social agravado por desgovernos e a pandemia do covid-19, o pastor Aijalon Heleno Berto Florêncio, do Ministério Dúnamis, sediado em Igarassu, na Região Metropolitana do Recife, publicou diversos vídeos nas plataformas YouTube, Instagram e Facebook. Nessas gravações, o religioso afirmava que as imagens do mural não eram apenas imagens, mas representavam um ponto de contato com forças místicas associadas à feitiçaria, referindo-se às entidades cultuadas nas religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, como manifestações malignas e satânicas. Seus vídeos, que ultrapassaram 18 mil visualizações, provocaram uma onda de indignação e mobilização por parte de artistas, coletivos, terreiros e praticantes das religiões de matriz africana.

As imagens do mural não possuem uma relação direta com a religiosidade, são fruto do imaginário desses artistas, e o poder das deidades nas religiões afro-brasileiras não é expresso em imagens, e sim em seu mistério. Apenas um dos três artistas que produzem as várias imagens do mural as relaciona com as religiões de matriz africana, ainda assim, o animismo que pode ser atribuído a uma imagem não parte dela própria.

Também vale salientar que nas práticas sociais que buscam vivenciar a completude do ser, existente na intersecção das forças da natureza e da humanidade, como podem ser a Jurema ou o Candomblé, o poder não está nas imagens dos Orixás. O suposto animismo e totemismo associado às imagens do mural foi atribuído pelo pastor como um gesto de insurgência baseado na estratégia de demonização das imagens do outro, demonização de símbolos de culturas milenares (Sardelich; Santos, 2024, p. 56).

Ao instaurar uma visualidade que se distancia da linearidade histórica dominante, a obra opera dentro de uma lógica de circularidade, conectando tempos e saberes em um fluxo contínuo. No que se refere ao elemento Ar – *Afefe*, Adelson Boris, trouxe um rosto negro iluminado pela chama de duas Sankofas – parte do conjunto de símbolos Adinkra, dos povos Acã da África Ocidental que representam ideias expressas em provérbios. A sankofa é representada por um pássaro que voa para frente enquanto se volta para traz carregando algo, um ovo ou uma semente, no bico. Resumidamente significa voltar e pegar, aprender com o passado para construir um futuro. Percebemos o esforço que artistas negras e negros desempenham na tarefa de resgatar uma memória que lhes foi negada, para que um futuro outro seja possível. Nesse sentido, as pinturas não apenas ilustram, mas evocam sentidos que se desdobram na experiência

de quem as observa. Benites (2023b) destaca como as imagens podem acordar memórias, permitindo que histórias silenciadas ganhem novos contornos e significados.

Imagem 2. Adelson Boris, *Afefe*, 2021, para o Mural *Do Orun ao Aiye: África Elementar*.



Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

A composição, que entrelaça referências cosmogônicas, símbolos e expressões culturais de matriz africana, reinscreve esses imaginários na cidade, ressignificando o território e expandindo as formas de pertencimento. Ao invés de apenas narrar um passado, a arte urbana se firma como um dispositivo de memória viva, ampliando as formas de pertencimento e continuidade das culturas afro-diaspóricas. Como pontua Nêgo Bispo (Bispo, 2018b), trata-se de um modo resolutivo de interpretar o mundo, em que as imagens não apenas representam, mas convocam outras temporalidades e experiências.

A reação negativa que o mural provocou em determinados grupos evidencia a persistência de preconceitos enraizados que buscam deslegitimar expressões culturais afro-diaspóricas, rotulando-as como maléficas ou demoníacas. Entendemos que se trata da manutenção de um sistema racializado de representação, e da defesa de um modo de ver estruturado em “[...]oposições binárias entre as virtudes brancas monoteístas contra os vícios e pecados negros politeístas” (Sardelich, Santos, 2024, p. 56). A utilização das imagens como linguagem de poder tem raízes profundas nos processos colonialistas, onde a representação visual foi historicamente empregada para negar, subjugar e punir. Em contraposição, as cosmologias africanas e afro-

brasileiras ressignificam a imagem como ferramenta de elevação e resolução, operando em um movimento circular que valoriza a diversidade e o compartilhamento de saberes. Essa perspectiva reconhece a imagem como um instrumento de força, capaz de exercer pressão contra outras imagens, desafiando narrativas coloniais fixas e promovendo a reconstrução de identidades antes desterritorializadas.

O *modus operandi* da cosmovisão monoteísta euro-cristã colonialista desterritorializa o ente atacado no esforço da estereotipagem fixar determinados significados, quebrando sua identidade, arrancando sua cosmologia, desprendendo-o dos seus sagrados, negando seu modo de vida, impondo-lhe outro nome, apagando sua memória (Sardelich; Santos, 2024, p. 57).

As insurgências contra essas representações visuais, especialmente quando oriundas de grupos religiosos, refletem um esforço contínuo de controle e apagamento simbólico, visando impor uma cosmovisão monoteísta euro-cristã que opera na verticalidade, buscando a homogeneização e a subjugação do diverso. Em contrapartida, as cosmologias afro-brasileiras propõem um movimento de envolvimento e partilha, germinando memórias e identidades que resistem ao silenciamento. Consideramos que os ataques ao mural não obtiveram êxito em sua tentativa de apagamento, pois no mês de agosto de 2021 o protesto “Ato-Xirê” contra o racismo religioso organizado pela Articulação Negra de Pernambuco (ANEPE) reuniu grupos do movimento negro para expressar a insatisfação e cobrar posicionamento dos órgãos públicos em relação aos ataques do pastor ao mural. A conduta do pastor foi classificada como crime contra o sentimento de religioso e violação da Lei Antidiscriminação. A reação da sociedade civil e a punição jurídica aplicada com base na Lei n. 7716 de 5 de janeiro de 1989 e no artigo quinto, incisos VI e VII da Constituição Federal de 1988, reforçam a importância do reconhecimento e da proteção das manifestações culturais afro-brasileiras. O mural, portanto, emerge não apenas como obra de arte, mas como símbolo de resistência e reexistência, ativando memórias e corpos negros em busca de reafirmação e dignidade.

Imagem 3. Nathê Ferreira, *Afefe*, 2021, para o Mural *Do Orun ao Aiye: África Elementar*.



Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

A representação da menina montada em um pássaro de pescoço com inscrições em seu corpo que faz referência direta a cultura afro-brasileira, com palavras em iorubá seguindo contra o fluxo do túnel ao longo no mural carrega uma simbologia potente, conectando o cotidiano das meninas suburbanas recifenses a elementos de realeza e ancestralidade. A escolha da artista Nathê Ferreira de retratar uma figura comum, com vestimentas simples e adornos que remetem à nobreza, reflete a intenção de aproximar a presença e a memória afro-brasileira em nossos cotidianos, resignificando a experiência urbana. O posicionamento da menina, movendo-se na contramão do fluxo de carros que atravessam o túnel, sugere um movimento de resistência e afirmação, como se ela carregasse uma mensagem, desafiando as correntes históricas de apagamento e reafirmando a força e a beleza das narrativas negras no espaço urbano.

5. Conclusões

Concluimos que as imagens do mural *Do Orum ao Aiye: Afrika Elementar* representam um poderoso gesto de reafirmação da memória e da identidade afro-brasileira no espaço urbano recifense. Elas podem acordar memórias e projetar narrativas que confrontam os estereótipos de estruturas opressivas, desafiando os regimes de representação que historicamente marginalizam corpos e saberes negros. Os ataques direcionados a essas visualidades refletem a persistência de dinâmicas de silenciamento e demonização, enraizadas em processos coloniais de exclusão. No entanto, a presença dessas imagens no tecido urbano não apenas denuncia essas violências, mas também propõe novas formas de perceber e ocupar a cidade, inscrevendo narrativas que tensionam as estruturas hegemônicas de representação.

Os ataques sofridos pelo mural revelam a persistência de processos coloniais que buscam silenciar visualidades negras e perpetuar estereótipos raciais. No entanto, a presença dessas imagens no cotidiano da cidade propõe outras formas de enxergar e habitar o espaço urbano, criando conexões entre ancestralidade, presente e futuro. Preservar e valorizar essas produções artísticas significa reconhecer a potência discursiva da arte urbana como ato de resistência cultural, fundamental para a construção de uma memória coletiva que reivindica visibilidade, pertencimento e justiça social.

Referências

- ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memórias y las cosmovisiones. Estéticas da re-existência. In: PALERMO, Zuma (org.) **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del signo, 2009. p. 83-112
- BENITES, Sandra. **A memória precisa caminhar**. Entrevista a Clarissa Diniz. **Revista ZUM**, n. 24, 29 jun. 2023a. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-24/a-memoria-precisa-caminhar/> Acesso em: 8 dez. 2024.
- BENITES, Sandra. **Arte para fazer acordar a memória**. Entrevista a Tainá Aragão em 2022, publicada em 6 de jul. 2023b. Instituto Sócio Ambiental. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/arte-para-fazer-acordar-memoria> Acesso em: 8 dez. 2024.
- BISPO, Nêgo – Antônio Bispo dos Santos. Somos da terra. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018a.
- BISPO, Nêgo – Antônio Bispo dos Santos. A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. In: VILELA, Bruno (org.). **Mundo, Imagem, Mundo**. Belo Horizonte: Malagueta produções, 2018b. p. 111-119.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p. 103 – 119, set. 2021.
- MITCHELL, William John Thomas. O que é uma imagem. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 52, p. 25-66, jul-dez., 2019. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1527> Acesso em: 15 jan. 2025.
- MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- PALERMO, Zuma (org.) **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del signo, 2009.

QUIJANO, Aníbal, **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais- Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SARDELICH, Maria Emilia. Visualidades e contravisoriedades na formação docente. In: BASQUEROTE, Adilson Tadeu; BIHRINGER, Katiúscia Raika Brandt. (Org.). **Práticas pedagógicas e docentes na contemporaneidade: um (re)pensar dos processos de ensinar e aprender numa perspectiva emancipatória**. Foz do Iguaçu: Editora CLAEC, 2022. p. 66-81. Disponível em: <https://publicar.claec.org/index.php/editora/catalog/view/61/60/667> Acesso em: 13 fev. 2025.

SARDELICH, Maria Emilia; GARCIA, Ana; ALVES, Bianca Tatiana S.L. Cultura Visual no Brasil: um panorama sobre a construção do campo de estudo. Revista Discurso & Imagem Visual, João Pessoa, v.1, n. 1, p. 158-175, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rdiv/article/view/30407> Acesso em: 15. Jan. 2025.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 451-172, mai. 2006. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/405> Acesso em: 11 jan. 2025.

SARDELICH, Maria Emilia; SANTOS, Ingrid Ferreira dos. A demonização das imagens do outro: o mural Do Orun ao Aiye. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 37–58, 2024. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/19933> Acesso em: 14 fev. 2025.

¿Qué pueden las imágenes del mural “De Orum a Aiye”?

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre los posibles poderes de las imágenes a partir del mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*, realizado por los artistas Nathê Ferreira, Adelson Boris y Emerson Crazy, en la ciudad de Recife, Pernambuco, Brasil, en 2021. Tiene como objetivo investigar las potencialidades discursivas de esta producción artística como gesto de resistencia cultural contra un régimen de representación racializado. La revisión bibliográfica se basa en los estudios de Cultura Visual en diálogo con el pensamiento de Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) y Sandra Benites. Se concluye que las imágenes concebidas desde la contracolonización pueden converger con lo diverso en la interlocución de pasado y futuro de un conocimiento circular, germinando confianza y reconocimiento en el cuidado de la ancestralidad.

Palabras clave: Cultura Visual; Contracolonización; Régimen racializado de representación; Visualidades. Contravisualidades.

Que peuvent les images des peintures murales “D’Orum à Aiye”?

Résumé

Cet article présente une réflexion sur les pouvoirs possibles des images à partir de la peinture murale *Do Orun ao Aiye : Afrika Elementar*, réalisée par les artistes Nathê Ferreira, Adelson Boris et Emerson Crazy, dans la ville de Recife, Pernambuco, Brésil, en 2021. Il vise à enquêter sur les potentiels discursifs de cette production artistique comme geste de résistance culturelle contre un régime de représentation racialisé. La revue bibliographique s'appuie sur des études de culture visuelle en dialogue avec les pensées d'Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) et de Sandra Benites. Il conclut que les images conçues à partir de la contre-colonisation peuvent converger avec la diversité dans l'interlocution du passé et du futur d'une connaissance circulaire, faisant germer la confiance et la reconnaissance dans le soin de l'ascendance.

Mots-clés: Culture visuelle ; Contrecolonisation ; Régime de représentation racialisé; Visualités. Contre-visualités.

What can do the images in the mural “From Orum to Aiye”?

Abstract

This article presents a reflection on the possible powers of images based on the mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*, produced by artists Nathê Ferreira, Adelson Boris and Emerson Crazy, in the city of Recife, Pernambuco, Brazil, in 2021. It aims to investigate the discursive potentials of this artistic production as a gesture of cultural resistance against a racialized regime of representation. The bibliographic review is based on studies of Visual Culture in dialogue with the thought of Antônio Bispo dos Santos (1959-2023) and Sandra Benites. It concludes that images conceived from the perspective of countercolonization can converge with diversity in the interlocution of past and future of a circular knowledge, germinating trust and recognition in the care of ancestry.

Keywords: Visual Culture; Countercolonization; Racialized regime of representation; Visuality. Countervisuality.